

Entre o real e o ficcional: escritas biográficas e escritas históricas

Between the real and the fictional: biographical writings and historical writings

Talita Jordina Rodrigues

Doutoranda em Teoria e História Literária na UNICAMP, Mestra em Literatura pela UFSC

Resumo: A pretensa separação entre real e ficcional já não faz o mesmo sentido na contemporaneidade. Por conta disso, o exercício feito neste trabalho tem a intenção de encontrar um possível ponto de aproximação entre esses universos, buscando caminhos entre a escrita biográfica e a escrita da História. Para isso, trabalharemos com noções de testemunho e de referencialidade, uma oriunda do campo da História e outra do campo dos Estudos Literários. Tomando o pensamento de Leonor Arfuch e Philippe Lejeune refletiremos ainda sobre as escritas íntimas a partir de noções de espaço e de tempo. Para isso, utilizaremos como exemplo o romance *Formas de volver a casa*, do escritor chileno Alejandro Zambra, uma vez que tal obra pode ser lida tanto como um texto ficcional, quanto como um registro testemunhal da experiência do autor, e ainda como um registro histórico de um dos mais marcantes acontecimentos recentes de seu país: a ditadura militar de 1973. Além disso, o romance apresenta uma série de artimanhas que provocam confusões entre narrador, autor e personagem, assim como sugere uma imbricação entre real e ficcional, subvertendo padrões literários e estabelecendo um diálogo com as formas mais recentes da escrita historiográfica. A partir disso, evocaremos ideias de Roland Barthes e José Saramago, autores que propuseram formas de conciliar tais campos.

Palavras-chave: Literatura; História; Biografia; Autoficção.

Abstract: The supposed separation between real and fictional makes no longer the same sense in contemporary times. Because of this, the exercise carried out in this work is to find a possible point of approximation between these universes, looking for paths between biographical writing and the writing of History. For this, we will work with notions of testimony and referentiality, one from the field of History and other from the field of Literary Studies. Taking the thought of Leonor Arfuch and Philippe Lejeune, we will also reflect on intimate writings from the notions of space and time. For this, we will use as an example the novel *Formas de volver a casa*, written by the Chilean Alejandro Zambra, because such work can be read as a fictional text and as a testimonial record of the author's experience too, as well as a historical record one of the most remarkable recent events in his country: the military dictatorship of 1973. In addition, the novel presents a series of tricks that promotes confusion between narrator, author and character, as well as suggests an overlap between real and fictional, subverting literary standards and establishing a dialogue with the most recent forms of historiographical writing. From this, we will evoke ideas from Roland Barthes and José Saramago, authors who proposed ways to reconcile these fields.

Keywords: Literature; History; Biography; Self-fiction.

Real e ficcional: espaços fronteiriços

Até pouco tempo atrás, no Brasil, era comum se distinguir e principalmente se ressaltar a distinção entre os termos “história” e “estória”. O primeiro, grafado com “h”, se referia ao conhecimento produzido sobre o passado real, sobre os fatos que ocorreram em determinado tempo e espaço. Já o segundo termo, grafado sem “h” e com a letra “e”, estava relacionado às fábulas, às narrativas inventadas. Hoje, basta uma rápida busca pela internet para encontrar um sem-número de sites que indicam que o segundo termo – estória – já é considerado obsoleto. Os motivos dessa obsolescência podem ser capazes de nos levar a importantes reflexões, além de traçar um paralelo entre dois saberes que são mais próximos do que se costuma admitir: história e literatura.

Do ponto de vista etimológico, segundo o Dicionário Houaiss, a palavra ‘estória’ teria vindo do inglês *story*, que também se difere de *history*, e cujo significado estaria ligado a algo como “narrativa ficcional ou não”. Na língua inglesa é comum se utilizar, até hoje, o termo *story* para designar tanto uma fábula inventada quanto uma notícia de jornal, ou seja, algo que supostamente atende ao critério de veracidade. Como já mencionamos, essa imbricação nunca ocorreu da mesma maneira na língua portuguesa, embora tenham existido tentativas de aproximação. No período medieval, por exemplo, havia as palavras “estória” e “istória”, nenhuma com o uso do “h”. Essa transformação da forma escrita só ocorreu oficialmente em 1943 e curiosamente culminou na intersecção dos termos. Na época, a Academia Brasileira de Letras recomendou o uso da palavra “história” para qualquer situação, ou seja, para tratar de ficção ou de não-ficção.

Apesar dessa recomendação oficial que buscava eliminar o vocábulo “estória”, ele ainda continuou figurando nos dicionários e seguiu sendo trabalhado por professores nas escolas, por exemplo. Isso se deu, provavelmente, porque um outro episódio, ainda mais antigo, teria sido mais marcante do que a imposição da ABL de suprimir um dos termos. Esse episódio data de 1919, quando João Ribeiro, à época também membro da Academia, propôs que se utilizasse a forma “estória” para se referir a narrativas da tradição oral, do folclore brasileiro. Naturalmente, a distinção foi expandida de maneira que chegou ao senso comum bastante reconhecido até uns tempos atrás de que “estória” se relacionava ao ficcional e “história” se relacionava ao real.

Podemos, apesar dessas evidências que comprovam as transformações do termo, pensar sob um ponto de vista mais subjetivo, ou seja, admitindo a possibilidade de que essa transformação tenha acompanhado as mudanças da sociedade contemporânea. Ora, distinguir de maneira mais dogmática o real e o ficcional parece ser um exercício que não funciona na contemporaneidade, especialmente após o surgimento da rede de computadores. A delimitação de fronteiras entre as diversas áreas dos diversos saberes e práticas sociais também é algo que não faz mais o mesmo sentido. Vemos, por exemplo, cada vez mais uma necessidade daquilo que podemos chamar provisoriamente de “interdisciplinaridade” entre tudo e todos, entre tudo o

que sabemos e entre todos os conceitos já construídos. Sendo assim, se levarmos em conta esse apagamento das fronteiras, parece natural o exercício de junção entre as ideias contidas nas palavras “estória” e “história”.

Para que isso fique ainda mais claro, façamos um exercício de reflexão filosófica e pensemos em como se organiza o mundo nos últimos tempos. Um professor de literatura, por exemplo, toma horas de suas aulas para explicar a diferença rigorosa entre autor e narrador. Isso, enquanto ele organiza sua tese sobre o conceito, imaginemos, de “pós-verdade” dentro do campo literário. A ironia está contida na ideia de que esse sujeito aprendeu primeiramente a organizar o mundo para depois desorganizá-lo. Vivemos, de certa maneira, esse impasse, já que todas as fronteiras que conhecemos e que há muito tempo eram preservadas, agora estão ficando borradas, diminuindo as possibilidades de objetivação do mundo e aumentando – e logo também complicando – as questões subjetivas.

É claro que quando estamos falando de literatura, podemos também notar que essa já é uma realidade há mais tempo. Podemos pensar a partir do surgimento do Realismo francês, por exemplo. Ninguém é capaz de dizer que o romance *Madame Bovary*, que inclusive foi responsável por levar seu autor ao tribunal, seja um retrato menos fiel daquela sociedade do que as páginas dos jornais daquele momento, ou seja, Paris da metade do século XIX. Ao contrário, parece que Gustave Flaubert usou da ficção para retratar muito bem a realidade. Naturalmente, o retrato criado por Flaubert é bem mais um documento sociológico ou antropológico do que propriamente historiográfico. Isso porque a historiografia rechaça, em certa medida, os pormenores da vida ordinária, concentrando-se sempre em fatos maiores, de maior expressão. Mas não se pode dizer que somente a História se ocupe desses fatos, deixando para a literatura apenas o retrato da vida comum.

O século XX, ou seja, o século seguinte ao de Flaubert e de *Madame Bovary*, foi o que Eric Hobsbawm chamou de “era dos extremos”, ou seja, uma época em que sobraram histórias para a História contar. É nesse contexto pós Primeira Guerra que situamos o surgimento efetivo da narrativa literária como retratista não apenas de costumes sociais de uma época, mas sim como discurso sobre essa época do ponto de vista historiográfico. Um dos acontecimentos mais chocantes do período foi, sem dúvidas, o Holocausto judeu. E ninguém pode dizer que o relato do sobrevivente Primo Levi tenha nos dito menos sobre esse acontecimento do que o próprio discurso dos historiadores sobre o fato. A obra *É isto um homem?* pode ser enquadrada em diversos gêneros literários. Em uma busca rápida pela internet é possível encontrar classificações diversas para ela, tais como “ficção autobiográfica”, “memórias” e “romance histórico”. Da mesma maneira, *O diário de Anne Frank* parece dizer bem mais daquilo se costumava esperar de um diário de criança.

Do testemunho à escrita biográfica

A ideia do testemunho também se consolidou dentro da historiografia, uma vez que

contar a história dessas catástrofes humanas do século passado só era possível com o depoimento de suas vítimas. Parece lógico dizer, sobretudo após a modernidade que instituiu oficialmente o indivíduo e sua subjetividade, que tal narrativa dos testemunhos estava fadada a ser menos objetiva do que queria a historiografia. Sendo assim, surgiu, naturalmente, esse impasse sobre o uso desses testemunhos como discursos historiográficos. Da mesma maneira, a literatura se proliferou de vozes tratando dessas memórias ligadas aos fatos históricos, especialmente os mais traumáticos.

No bolo dos acontecimentos que marcaram o século XX, ou seja, o período da emergência do testemunho de vítimas da história, podemos localizar as ditaduras latino-americanas. Entre os diversos países que passaram por um golpe de Estado promovido por militares, estava o Chile, território que registrou o mais sangrento regime e com maior número de mortos, além de ter sido o país que contou com o apoio declarado dos Estados Unidos no golpe. Naturalmente, muitas marcas da ditadura militar ficaram na população chilena e, como foi comum acontecer no século XX, muitas pessoas testemunharam ou narraram suas memórias e traumas ligados ao evento. *Formas de volver a casa*, do escritor chileno Alejandro Zambra, pode ser apontado como um dos exemplos de narrativa que procura usar recursos da memória para contar a história de um acontecimento traumático. E é a partir dele que pensaremos aqui sobre as imbricações entre a literatura e a história.

O romance de Zambra é narrado em primeira pessoa por um personagem que já nasceu em meio ao regime militar e que, portanto, tem suas primeiras memórias da infância dentro desse contexto. Na época, entretanto, a inocência de criança se confundia com a ignorância sobre os fatos políticos de seu país. Por conta disso, o narrador que já é adulto no momento da enunciação e que já se situa no período democrático, começa a compreender melhor o passado ao analisar os fatos e ressignificá-los. Esse exercício pode ser entendido como uma espécie de acerto de contas com a história pessoal ou então como uma espécie de montagem de um quebra-cabeças cujas peças não estavam completas ao longo de muito tempo. Tais peças são recolhidas principalmente a partir do reencontro do narrador com uma amiga de infância. A jovem chamada Claudia teve a experiência da infância diretamente conectada com as transformações políticas (ao contrário do narrador), isso porque seus pais eram militantes e perseguidos políticos. O confronto entre essas duas famílias, uma que viveu passivamente o período mais sangrento do Chile e a outra que foi vítima dele, é o que dá o tom do romance de Zambra. Tal confluência ocorre fazendo o leitor perceber que as marcas do passado são inevitavelmente de todos.

A maioria dos dados que aparecem no romance de Zambra, como cenários e temporalidades, pode ser identificada como aproximações da biografia do próprio autor. Não por acaso, na literatura, as discussões sobre escrita biográfica podem ser apontadas como uma das referências do exercício de conciliação das inconciliáveis categorias ficção e realidade. No caso de *Formas de volver a casa*, a operação de passar pela escrita autobiográfica antes de chegar na reconstrução histórica parece absolutamente natural. O autor, inclusive, é lembrado por

frequentemente reconhecer ou ter seus textos reconhecidos como autobiográficos. Um de seus aforismos mais famosos, inclusive, trata dessa evidência. Ele diz: “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (ZAMBRA, 2011: 66.). A imagem produzida por esse trecho pode ser pensada como uma alegoria para a ideia de escrita autobiográfica. Ao ouvi-lo, pensamos em alguém segurando um livro na altura do rosto de maneira que só podemos ver o próprio livro. Também pensamos na figura de um escritor fazendo anotações em um caderno sobre uma mesa, ocasião em que, ao contrário da anterior, podemos ver o rosto do sujeito, mas não sua obra. Essa imagem faz parte justamente do texto que aqui estamos discutindo, *Formas de volver a casa*. O trecho completo diz:

Esta mañana vi, en un banco del Parque Intercomunal, a una mujer leyendo. Me senté enfrente para verle la cara y fue imposible. El libro absorbía su mirada y por momentos creí que ella lo sabía. Que alzar el libro de esa manera – a la estricta altura de los ojos, con ambas manos, con los codos apoyados en una mesa imaginaria – era su forma de esconderse. Vi su frente blanca y el pelo casi rubio, pero nunca sus ojos. El libro era su antifaz, su preciada máscara. Sus dedos largos sostenían el libro como ramas delgadas y vigorosas. Me acerqué en un momento lo bastante como para mirar incluso sus uñas cortadas sin rigor, como si acabara de comérselas. Estoy seguro de que sentía mi presencia, pero no bajó el libro. Seguí sosteniéndolo como quien sostiene la mirada. Leer es cubrirse la cara, pensé. Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla. (ZAMBRA, 2011: 66)

Ora, seguindo essa imagem, parece natural dizer que o ofício de escritor está, de alguma maneira, condicionado ao exercício autobiográfico. Embora muitos escritores fujam dessa discussão, tal como o próprio Zambra muitas vezes o faz, ela inevitavelmente desperta interesses diversos. Para Leonor Arfuch, as obras biográficas, autobiográficas ou autoficcionais despertam o interesse dos leitores e dos críticos pelos mesmos motivos: “a proximidade, a profundidade, o som da voz, o vislumbre do íntimo, a marca do autêntico, a pista do cotidiano, o ‘verdadeiro’” (2010: 145). Naturalmente, essa noção de proximidade que a escrita biográfica ou autobiográfica é capaz de criar está ligada à subjetividade que é a gênese desse gênero textual. Arfuch identifica e traça uma genealogia para esse modelo literário, firmando seu nascimento juntamente com o nascimento da subjetividade moderna. Podemos pensar nos séculos XVII e XVIII como os que gestaram noções como a da solidão, por exemplo. Além disso, o surgimento das cidades, a urbanização e a industrialização fizeram surgir uma série de novos códigos e condutas dos sujeitos.

Leonor Arfuch, ainda tratando sobre a gênese do interesse pela escrita biográfica e autobiográfica, vai outorgar, a partir do pensamento de Habermas, o século XVIII como aquele que registrou efetivamente essas transformações de comportamento ligados à individualidade:

Habermas outorga suma importância ao desdobramento da subjetividade que se expressa nas diversas formas literárias (livros, periódicos, semanários morais, cartas, dissertações etc.), em que os leitores encontravam um novo e apaixonante tema de ilustração: não mais a fabulação em torno de personagens míticos ou imaginários, mas a representação de si mesmos nos costumes

cotidianos e o desenho de uma moralidade menos ligada ao teológico. A esfera do íntimo privado começa assim a se delinear com certa autonomia a respeito da família e da atividade econômica ligada a ela, dando lugar a outro tipo de relações entre as pessoas. Essa virada é tão significativa que o século XVIII pode ser definido, segundo o autor, como “um século de intercâmbio epistolar”: “[...] escrevendo cartas – a carta como desabafo do coração, estampa fiel ou ‘visita da alma’ – o indivíduo se robustece em sua subjetividade”. (ARFUCH, 2010: 45)

Todas essas características da transformação social que ocorreram nesse período acabam sendo, de maneira direta, características também do gênero textual surgido como efeito dessas mudanças. Da mesma maneira que o indivíduo assume novo posto, rebaixando a ideia do “coletivo” ao segundo plano, sua palavra juntamente com sua assinatura – únicas, individuais e intransponíveis – passam também a ter maior valor. A isso damos o nome de *referencialidade*, característica central para o conceito de escrita biográfica (ou de “espaço biográfico”, como prefere tratar Leonor Arfuch). Essa referencialidade está ligada ao universo do sujeito referenciado e, portanto, liga-se naturalmente à ideia de experiência individual. Segundo Arfuch (2010: 126), no contexto da referencialidade está contida ainda a ideia de “palavra dada”, o que significa uma espécie de chancela de credibilidade, uma promessa. É precisamente nesse ponto de referencialidade que se distinguem a biografia da autobiografia, uma vez que a ação de “dar a palavra” é executada por sujeitos diferentes nesses dois gêneros.

A referencialidade

Quando nos deparamos com uma obra que se diz autobiográfica, entendemos que a “palavra” está sendo “dada” pelo próprio autor, além de ser ele mesmo o objeto da história narrada. O mesmo não ocorre com a biografia, cuja referencialidade se divide em dois: um sujeito que fala e outro sujeito que é o assunto daquilo de que se fala. Tanto uma quanto outra, contudo, adotam a assinatura da capa da obra como método para conferir “verdade” ou credibilidade. É precisamente nesse ponto que Philippe Lejeune toca ao formular sua teoria a respeito do texto autobiográfico. Para ele, a autobiografia depende de um pacto travado entre o autor e o leitor. Tal pacto se estabelece no momento em que o leitor observa o nome do autor, o nome do narrador e o nome do personagem da história, percebendo que os três sujeitos coincidem. Lejeune afirma: “O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio.” (2014: 39)

Em linhas gerais, a partir do pensamento de Lejeune é possível concluir que fica a cargo do leitor a responsabilidade principal de verificar e de determinar se uma obra pertence ao gênero autobiográfico, sendo que tal verificação costuma ser feita a partir da assinatura. Naturalmente, essa reflexão é passível de ser questionada, especialmente num momento em que as fronteiras entre os campos do conhecimento estão sendo cada vez mais borradas. No campo das artes, especialmente, parece ser cada vez mais necessário o esfacelar dessas fronteiras, uma vez que o próprio campo estético tem esse compromisso natural de subverter regras pré-estabeleci-

das, convenções e delimitações anteriormente postuladas¹. Um exemplo interessante a respeito desse exercício de borrar fronteiras na literatura de escrita íntima é *Os diários de Emilio Renzi*, do autor argentino Ricardo Piglia. O nome completo do escritor é Ricardo Emilio Piglia Renzi e sua obra diarística trata, muitas vezes em terceira pessoa, do personagem Emilio Renzi como sendo alguém que se distingue do autor, embora suas experiências pessoais sejam as mesmas vividas por aquele que se costuma chamar de Ricardo Piglia. Nesse caso, o nome “diário” e a assinatura de capa, assim como o texto de introdução da obra, provocam propositadamente uma confusão entre autor, narrador e personagem.

É por conta disso que Leonor Arfuch procura outro termo para discutir a autobiografia. Para ela, o ideal é tratar de um *espaço* e não de um gênero ou de um conjunto de gêneros específicos e engessados. Essa distinção é capaz de libertar o objeto discutido e ampliar a discussão, incluindo novas possibilidades de escrita literária ao invés de excluí-las.

O *espaço*, como configuração maior do que o *gênero*, permite então uma leitura analítica transversal, atenta às modulações de uma trama interdiscursiva que tem um papel cada vez mais preponderante na construção da subjetividade contemporânea. Além disso, essa visão articuladora torna possível apreciar não somente a eficácia simbólica da produção/reprodução dos cânones, mas também seus desvios e infrações, a novidade, o “fora de gênero”. (ARFUCH, 2010: 132)

A noção de espaço, assim como também a noção de temporalidade que veremos adiante, pode contribuir com a reflexão sobre a escrita autobiográfica. Isso porque o espaço amplifica o horizonte e não limita o pensamento sobre as formas mais íntimas de escritura, permitindo também um diálogo entre esses variados formatos – um diário pode ter elementos memorialísticos, por exemplo. Para Arfuch, o íntimo, o privado e o biográfico são as instâncias que compõem esse espaço. A primeira instância, a do íntimo, é a mais recôndita, mais privada e secreta do *eu*. A segunda instância, a do *privado*, é aquela um pouco menos restrita, “uma espécie de antessala ou reservado povoado por alguns outros” (ARFUCH, 2010: 133). Por fim, a terceira instância, a do *biográfico*, incluiria as duas anteriores, acrescentando ainda aquilo que diz respeito à vida pública.

Sendo assim, em vez de organizar e estabelecer gêneros fechados a partir de características particulares, a intenção do “espaço” proposto por Arfuch é estabelecer justamente as características, e colocá-las apenas como parâmetros sobre os quais são capazes de incidir graus maiores ou menores de testemunho ou de subjetividade. Com isso, entende-se, por exemplo, que há textos nos quais a esfera íntima se sobressai, como no caso de diários íntimos ou de correspondências, cartas ou até mesmo e-mails hoje em dia. Naturalmente, essa classificação por esferas da interioridade humana também tem seus problemas, como reconhece a própria Arfuch. Segundo ela, as instâncias do íntimo, do privado e do biográfico dizem respeito à subjetividade e à complexidade humana e por isso não permanecem estáveis.

1. Essa discussão dentro dos estudos literários ganhou força a partir do texto *Literaturas pós-autônomas*, da ensaísta argentina Josefina Ludmer.

Ora, se a categoria do espaço ainda é insuficiente para pensarmos a escrita autobiográfica, pensemos então sob o ponto de vista da temporalidade. Arfuch lembra que ao falarmos sobre a literatura, podemos pensar, inicialmente, em três tipos de tempo: “tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura.” (2010: 112) Os dois últimos tempos (do relato e da leitura) podem ser reduzidos a um só, já que eles dizem respeito à lógica interna de determinada obra, eles só fazem sentido diante de um romance, ou um conto, por exemplo. Sendo assim, temos o *tempo do mundo* e o *tempo do texto*, o que pode ser reduzido também, a partir do pensamento de Arfuch, às categorias: história e ficção.

O terceiro tempo: a História-Narrativa

Aqui chegamos, enfim, ao que nos interessa: esse encadeamento entre história real, ou oficial, e ficção literária, capaz de produzir um texto interpretado como biográfico, mesmo ele estando fora desse *espaço* ou desse *gênero* biográfico ou autobiográfico. É a própria Arfuch quem estabelece um “terceiro tempo”, ou seja, uma temporalidade que concilia as instâncias de tempo do mundo e tempo da narrativa. Sobre esse diálogo, há inúmeros autores que propõem reflexões, embora muitos deles, segundo Arfuch, concordem que ficção e história “compartilham os mesmos procedimentos de ficcionalização, mas se distinguem, seja pela natureza dos fatos envolvidos [...], seja pelo tratamento das fontes e do arquivo.” (ARFUCH, 2010: 116-117)

Um desses autores que Arfuch cita é Roland Barthes, que aqui será o primeiro a ser utilizado para pensar as relações entre história e ficção. Barthes (2012) utiliza categorias semióticas para analisar o discurso da história e, com isso, perceber sua relação com a ficção. Assim, ele discorre primeiramente sobre a *enunciação* relativa ao discurso da História, propondo o que ele chama de “shifters” de escuta ou provenientes de outros signos; por último ele trata da *significação* desse discurso, que tem, naturalmente, um produto ideológico e, em certos aspectos, até imaginários. No meio do caminho entre a enunciação e a significação, está, pois, o que Barthes formula sobre o *enunciado* histórico.

O enunciado histórico, para Barthes, pode ter, a partir de uma observação primária, dois polos: um de forma *metafórica* e outro de forma *metonímica*. Ambas dependem de como o historiador trabalha, dando valor a um ou a outro aspecto, privilegiando “unidades indiciais” ou “unidades funcionais”. Mas, para além dessas duas formas primárias, Barthes postula uma terceira: a *reflexiva* ou *estratégica*. Esta, como os nomes já apontam, tem como intenção a análise mais aprofundada dos acontecimentos. Ou seja, para Barthes, a história reflexiva é “aquela que, pela estrutura do discurso, tenta reproduzir a estrutura das escolhas vividas pelos protagonistas do processo relatado; nela predominam os raciocínios” (BARTHES, 2012: 175)

Não é difícil perceber que essa forma de escrever a história muito se aproxima da ficção e que, por conta disso, não é por acaso que Barthes elege Maquiavel como exemplo da categoria de “história reflexiva”. A obra clássica *O Príncipe* é uma análise política e filosófica da Itália antes da unificação, mas, para além disso, a obra é também uma espécie de carta pessoal do

próprio Nicolau Maquiavel, que de fato existiu e que faz questão de registrar seu nome.

O fato de *O Príncipe* ser um documento histórico importante, contudo, não diminui sua importância do ponto de vista estético. É por isso que a obra também é estudada dentro do campo literário. Maquiavel se coloca no texto, analisa criticamente a situação de seu país naquele momento, além de incluir até mesmo algumas fabulações a respeito de personagens da época. Essa “mescla” de elementos do mundo real e ficcional não prejudica a análise feita pelo autor, ao contrário, é justamente nela que está contido seu valor. A partir dela ficamos conhecendo, por exemplo, um pouco mais sobre César Bórgia, Francesco Sforza e até mesmo Alexandre, o Grande, embora seu relato a respeito dessas figuras não seja, necessariamente, nem histórico nem ficcional.

Naturalmente, *O Príncipe* é um exemplo que vem do início da modernidade e que, por conta dessa distância temporal, pode não ser a principal referência de encadeamento entre história e ficção. Ele seria apenas um ponto de partida para que percebamos essa aproximação, sem prejuízos, entre história e ficção. Como as categorias de biografia e autobiografia também não servem completamente para prosseguirmos com essa reflexão, seria necessário pensar em outro gênero ou categoria. Para isso, o termo *autoficção* parece ser mais indicado. Para Arfuch, a autoficção pode ser compreendida como um texto que postula “explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional” mas que se desliga “do ‘pacto’ de referencialidade biográfica.” (ARFUCH, 2010: 127) Ou seja, a autoficção seria uma forma menos pretensiosa, que não firma grande compromisso nem com a ficção, nem com a “verdade”.

Essa categoria parece dialogar fortemente com o romance *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, por diversos motivos. Em primeiro lugar, pensemos no descompromisso dela com a ficção e com a história. Ora, se a maioria dos dados do personagem principal da história coincidem com os dados do autor, e se esse mesmo autor já contou em entrevistas muitas de suas experiências pessoais que aparecem no livro, como a experiência do terremoto de 1985, por exemplo, isso aponta para um certo descompromisso com a ficção. Da mesma forma, se essa obra tem um plano de fundo histórico, relata acontecimentos reais, mas ao mesmo tempo inventa cenas e personagens, é porque há também um certo descompromisso com a História oficial. Essa espécie de “brincadeira” é despretensiosa porque a intenção da autoficção é justamente essa, como lembra Arfuch:

Autoficção como relato de si que coloca armadilhas, brinca com as pistas referenciais, dilui os limites – com o romance, por exemplo – e, diferentemente da identidade narrativa de Ricoeur, pode incluir o trabalho da análise, cuja função é justamente a de perturbar essa identidade, alterar a história que o sujeito conta a si mesmo e a serena conformidade desse autorreconhecimento. (ARFUCH, 2010: 137)

Na narrativa de Alejandro Zambra esses “jogos” são frequentes. Nela encontramos um narrador que, assim como o autor da obra, é um escritor profissional e que, não por acaso, está escrevendo um romance que muito se parece com o próprio romance que estamos lendo. Am-

bos, o romance “real” e o “ficcional”, falam sobre o passado, a memória, a infância e a ditadura militar no Chile. Há, inclusive, cenas que parecem ser as mesmas, parecem se repetir no romance que lemos e no romance que o personagem principal escreve.²

Para dar um exemplo muito claro desse jogo, no segundo capítulo de *Formas de volver a casa* o narrador diz: “Estoy en esa trampa, en la novela. Ayer escribí la escena del encuentro, casi veinte años después. Me gustó el resultado, pero a veces pienso que los personajes no deberían volver a verse.” (ZAMBRA, 2011: 62) Esse “encontro” soa bastante familiar ao leitor que acompanhou, no primeiro capítulo, a história da infância desse personagem, especialmente a história da relação dele com uma menina chamada Claudia. Como o primeiro capítulo termina sugerindo uma “separação” entre o narrador e a amiga, ainda quando ambos eram crianças, sugere-se, naturalmente, que poderia ser narrado o momento do “reencontro”. Não há, contudo, nenhuma confirmação de que esses encontros são os mesmos, se eles se referem aos mesmos personagens, se eles fazem parte da memória do narrador ou se são apenas produto da obra que ele escreve.

Esse exemplo do “encontro” é uma pista bastante clara da intenção da obra em brincar com as relações entre autor e narrador, entre história real e fictícia. Mas, além desse tipo de situação, um leitor mais atento é capaz de identificar pistas um pouco mais sutis, como na seguinte passagem, extraída também do segundo capítulo: “Como era de esperar, pasé todo el día pensando en Eme. Gracias a ella encontré la historia para esta novela.” (ZAMBRA, 2011: 55, grifo meu) Neste caso, é o pronome “esta” que sugere a convergência entre a obra que o personagem escreve e aquela que estamos lendo. Tal qual ocorre no português, no idioma espanhol o pronome demonstrativo “esta” se difere do pronome demonstrativo “esa” pela proximidade ou pela referência direta. Quer dizer, quando estamos escrevendo um texto e queremos nos referir a esse mesmo texto, usamos o pronome “este”. É exatamente isso o que o narrador (ou o autor?) de *Forma de volver a casa* faz, provocando novamente uma confusão aparentemente proposital.

Em resumo, acabamos de observar dois exemplos extraídos do romance chileno que têm um elemento em comum: eles sugerem uma confusão entre história e ficção, o que no interior da narrativa significa a confluência do narrador e do autor, assim como de suas histórias narradas. Esses exemplos dizem respeito ao universo ficcional e ao universo real de um indivíduo situado historicamente. Contudo, é possível ampliar esse horizonte para o espectro histórico do coletivo. Para isso, devemos retomar mais uma vez as discussões que envolvem o encadeamento da ficção com a História. Desta vez, iremos propor aqui uma breve reflexão a partir do escritor português José Saramago.

Em uma conferência no Brasil, Saramago tratou sobre esse assunto – as fronteiras entre a ficção e a História – procurando, de certa forma, reconciliar os campos literário e historiográfico, tal qual sugere o texto de Roland Barthes aqui já discutido. Para o autor português, assim como para Barthes, tal conciliação pode significar um ganho para as ciências humanas, e não

2. Esse mecanismo adotado por Alejandro Zambra nessa e em outras de suas narrativas pode ser pensado a partir da técnica *Mise em Abyeme*, postulada pela primeira vez por André Gide e que se refere a uma espécie de encadeamento de narrativas.

uma perda como se costumava pensar.

Para chegar nesse tipo de afirmação, Saramago começa com uma espécie de prova por absurdo. Ele sugere, de antemão, que a História deve ser entendida sempre como ficção. Tal afirmação se mostra, de imediato, exagerada, uma vez que considerar que a História é completamente ficção seria considerar que tudo é ficção, que nós próprios somos produto da ficção, e assim por diante. Essa sugestão, porém, não é feita de maneira aleatória. Ela se refere, de certo modo, à inquietação natural que os seres humanos têm ao perceberem-se incapazes de reconstruir de maneira completa e perfeita o passado. Esses são, portanto, os dois opostos máximos que a ideia de uma historiografia poderia alcançar: de um lado a ilusão de que é possível reconstruir o passado, de outro lado o exagero de que tudo o que se produz sobre ele não passa de uma narrativa fictícia.

Para Saramago esse tipo de inquietação que faz com que se alcance esses dois polos extremos tem a ver com uma crise da História que seria, em última instância, uma crise da representação. Para explicar um pouco do que levou a essa crise, podemos voltar ao pensamento de Barthes, que reafirma a necessidade que o sujeito moderno tem em se agarrar àquilo que chama de “real”:

O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente históricas. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito do real, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o *fait divers*, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu. (BARTHES, 2012: 178)

É claro que o caminho não é abandonar ou rechaçar completamente essa valoração, esse apego pelo real. O que pode ocorrer, simplesmente, é fazer com que um juízo passe a se ancorar em outro. No caso de uma obra que faz referência à História, por exemplo, ela pode ser completa, analítica e plenamente útil, mesmo que contenha momentos de fabulação – é o caso de *O Príncipe*. Em sua conferência, Saramago aponta, inclusive, esse tipo de saída, muito parecida com a ideia de “história reflexiva” de Roland Barthes.

[...] se a revisitação ao passado, assim feita pelo romance, for orientada por uma intenção crítica, então a nova operação introduzirá na rede dos fatos certa instabilidade, certa vibração, um processo de reajustamento porventura tão útil ao entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (SARAMAGO, 2000: 15)

A diferença entre a proposta de Barthes e a proposta de Saramago, como podemos notar, é pequena. Enquanto o primeiro propõe introduzir a ficção, ou algo como a ficção, dentro da História, criando uma história reflexiva, o segundo propõe mais ou menos o contrário, ou seja, que a ficção busque os elementos da história para elaborar uma percepção crítica a respeito da realidade. Ora, o próprio Saramago lembra que já existe um gênero que supostamente faz essa

operação, o chamado “romance histórico”. Contudo, essa categoria não parece atender plenamente nem mesmo à proposta de Barthes, nem mesmo à proposta de Saramago. A questão que se levanta, então, é se, de alguma maneira, a autoficção poderia assumir esse posto satisfatoriamente, uma vez que ela agrega elementos que mesclam subjetividade e objetividade sem, no entanto, deixar de borrar essas fronteiras, o que parece ser uma operação necessária para a contemporaneidade.

Considerações finais

A escrita de um romance é útil para o personagem de *Formas de volver a casa* no sentido de revisitação do passado e revisão crítica a respeito dele. Da mesma maneira, essa mesma revisitação é útil também ao autor, Alejandro Zambra, que encontra no romance que estamos lendo o seu próprio acerto de contas. E, por último, é possível dizer que esse exercício duplo, ou seja, feito tanto pelo narrador-personagem quanto pelo próprio autor num sentido amplo, alcança o leitor de maneira a revelar para ele as nuances de um acontecimento histórico que muitas vezes passam despercebidas no conhecimento bruto da História.

Nos últimos anos, temos acompanhado um processo constante rumo ao apagamento de fronteiras que se desenha tanto dentro do campo da organização social quanto em relação aos diversos saberes. Nesse contexto, do ponto de vista das ciências humanas, especialmente a literatura, a pretensa separação entre real e ficcional perdeu seu sentido e, por isso, é necessário entender tais campos do conhecimento – Literatura e História – de uma maneira mais ampla e livre, assim como de uma maneira menos dogmática ou cartesiana. Sabemos que tempo e espaço se conectam de diversos modos e que é possível estabelecer conexões bastante produtivas entre elementos que parecem estar distantes, isso tanto do ponto de vista epistemológico quanto do ponto de vista da experiência humana.

É claro quando as fronteiras vão aos poucos ficando borradas, isso costuma causar certo desconforto. Não saber o que é real e o que não é real pode assustar, ou pelo menos costumava assustar em um passado recente. Mas na atualidade isso não faz mais tanto sentido. Sabemos, naturalmente, que a introdução do universo digital mudou completamente a maneira das pessoas verem o mundo e, assim, os novos cidadãos já se preocupam menos com a delimitação das fronteiras entre o real e o virtual. A virtualidade, claro, é a palavra que subverte completamente a experiência e a própria ideia de experiência. Podemos usar, então, essa experiência virtual que tem nos transformado enquanto cidadãos e enquanto seres humanos para olharmos tanto para a História quanto para a Literatura com outros olhos. E, assim, permitir que o ficcional também sirva como instrumento para desvelar o real. Nesse ponto, uma frase de Roland Barthes extraída da famosa *Aula* inaugural no Colégio de França parece mais do que oportuna. Ele diz: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.” (2013: 19)

Referências

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *O discurso da história*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. São Paulo: Cultrix, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Publicado na *Ciberletras - Revista de crítica y de literatura y de cultura*, n. 17, julho de 2007.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi*. São Paulo: Todavia, 2017.

SARAMAGO, José. *A história como ficção, a ficção como história*. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, n.27, p. 09-17, 2000.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Submetido em: 30/08/2020

Aprovado em: 25/11/2020